

DAUPRAT

MÉTHODE
DE
COR

Edition revue par F. BRÉMOND
et adaptée aux deux genres de Cor.

Prix net : 6^f

MAURINE ET FILS

17, Rue Pigalle

13, rue de la Madeleine

Henry LEMOINE & C^e, Editeurs

17, Rue Pigalle, PARIS. -- BRUXELLES,

Musique de Hautbois, Clarinette et Basson

HAUTBOIS

MÉTHODES

BROD.	Grande Méthode	net	20 fr.
—	— en 2 parties, chaque	net	12 »
—	La même revue par GILLET	net	12 »
—	Texte anglais	net	12 »
—	Petite Méthode	net	4 »
PARÈS (G.)	Méthode Élémentaire	net	1 50

ÉTUDES, SONATES

BROD.	20 Etudes avec Basse ad libitum revues par GILLET	net	4 »
—	6 Sonates avec Basse en 6 livres, revues par GILLET	net	8 »
—	Chacune	net	2 »
GILLET	Tablature de Hautbois	net	2 »
VENY.	Etudes Méthodiques (op. 9) avec accompagnement de Piano en 2 suites. Chaque	net	4 »
PARÈS (G.)	Gammes et Exercices	net	1 50
SABON	Etudes (op. 14)	net	4 »
—	Répertoire de Musique Instrumentale : 2 recueils d'airs d'opéras, morceaux de genre, marches, danses de genre. Le recueil	net	1 50

HAUTBOIS et PIANO

BROD.	Air varié (op. 4)	net	2 50
—	La Savoyarde (op. 7)	net	2 50
—	Bolero et Adagio (op. 9)	net	2 50
—	La Béarnaise (op. 10)	net	2 50
—	1 ^{re} Rondeletto villagolois (op. 18)	net	2 50
—	2 ^e — (op. 19)	net	2 50
—	Rondo très brillant (op. 22)	net	3 »
—	Retour du Petit Savoyard (op. 32)	net	2 »
—	Fantaisie sur <i>Le Chalet</i> (op. 35)	net	3 »
—	Mélodie suisse (op. 42)	net	2 50
—	Fantaisie Espagnole (op. 44)	net	2 50
—	Fantaisie sur <i>La Reine Topaze</i>	net	3 »
DEGOUX	5 Pièces (op. 13)	net	3 »
RATEZ	Suisse et Tyrolienne (op. 25)	net	2 50
SABON	La Flûte enchantée (op. 46)	net	3 »
—	Oberon (op. 47)	net	3 »
—	Érnan	net	2 50
SOLER	Valses (op. 2)	net	1 70
—	2 ^e Air varié (op. 3)	net	2 50
—	Rondo brillant (op. 4)	net	2 50
—	4 ^e Air varié (op. 6)	net	2 50
—	Première Villégature (op. 8)	net	2 50
—	5 ^e Air varié (op. 11)	net	3 »
—	Souvenir de Madrid (op. 13)	net	3 »
TRIEBERT	1 ^{re} Fantaisie	net	2 50
—	2 ^e Fantaisie	net	2 50
VOGT	Air suisse varié	net	2 50
VERROUST	Aranguez, fantaisie espagnole (op. 14)	net	2 50
—	Fantaisie sur un thème de ROSSINI (op. 35)	net	2 50
—	Variations sur une Tyrolienne (op. 36)	net	2 50
—	Divertissement sur <i>Fiorella</i> (op. 37)	net	2 50
—	Fantaisie sur <i>Le Val d'Andorre</i> (op. 53)	net	2 50
—	Fantaisie sur <i>La Fille du Régiment</i> (op. 58)	net	2 50
—	Fantaisie sur <i>Maria Padilla</i> (op. 59)	net	2 50
—	Fantaisie sur <i>Linda</i> (op. 60)	net	2 50
—	La Calsera (op. 61)	net	2 50
—	La Zingara (op. 62)	net	2 50

TRIO

SAMARY	France et Espagne pour Hautbois Piano et Violoncelle	net	5 »
--------	--	-----	-----

QUATUOR

SOURILAS	Suite pour Hautbois, Cor, Violon, harpe chromatique ou Piano	net	10 »
----------	--	-----	------

CLARINETTE

MÉTHODES

BOCHSA	Petite Méthode	net	2 »
BLATT	Méthode complète	net	12 »
BAISSIÈRES-FABER	Méthode Élémentaire et facile à 6 et 13 clés	net	5 »
PARÈS (G.)	Méthode Élémentaire	net	1 50

ÉTUDES

BLATT	50 Exercices Méthodiques	net	4 fr.
BROD.	20 Etudes caractéristiques, acc ^t de Basse	net	2 50
KLOSE	6 Etudes Méthodiques	net	2 50
PARÈS (G.)	Gammes et Exercices	net	1 50

CONCERTOS

MULLER	4 ^e Concerto avec orchestre	net	4 »
—	5 ^e —	net	4 »
—	6 ^e —	net	4 »

DUOS pour 2 CLARINETTES

BERR.	3 Duos (op. 38)	net	4 »
—	2 Duos	net	3 »
BLATT	6 Duos Élémentaires	net	1 70
BOCHSA	3 Duos (op. 20)	net	3 »
—	3 Petits Duos	net	1 50
GAMBARO	24 Duos très faciles	net	3 »
—	3 Duos, 6, 7 et 8 ^e livres. Chaque	net	4 »
GEBAUER	6 Duos faciles et brillants en 2 liv. Chaque	net	3 »

CLARINETTE SEULE

Répertoire de Musique Instrumentale

6 recueils d'airs d'opéras, morceaux de genre, marches, danses de genre, le recueil net: 1 50

CLARINETTE et PIANO

BERR.	1 ^{er} Air varié pour Clarinette avec Quatuor	net	3 »
—	2 ^e Air varié avec acc ^t de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	3 ^e Air varié avec acc ^t de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	4 ^e Air varié avec acc ^t de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	5 ^e Air varié avec acc ^t de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	7 ^e Air varié avec accompagnement de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	8 ^e Air varié avec accompagnement de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	9 ^e Air varié avec accompagnement de Piano	net	3 »
—	Orchestre seul	net	3 »
—	Petites soirées dramatiques, 5 fantaisies, chaque	net	2 »
BOUSQUET.	1 ^{er} Air varié avec accompagnement de Piano	net	3 »
BUSSER	Un Soir de Mai aux Bois	net	3 »
GARCIN	Fantaisie sur <i>La Sonnambule</i> pour Clarinette, Violon et Piano	net	3 35
MOHR	1 ^{er} Air varié avec accompagnement de Piano	net	3 »
—	2 ^e —	net	3 »
SOLER	1 ^{er} Air varié (op. 7)	net	2 50
—	2 ^e Air varié (op. 9)	net	3 »
SAMARY	France et Espagne, trio pour Piano, Clarinette et Violoncelle	net	5 »

BASSON

MÉTHODES

OZI	Grande Méthode	net	10 »
—	Petite Méthode	net	4 »
GAMBARO	18 Etudes	net	5 »
PARÈS (G.)	Méthode Élémentaire	net	1 50
—	Gammes et Exercices	net	1 50

Airs variés avec accompagnement

BERR.	Air varié sur <i>Le Pirate</i>	net	3 »
—	3 variations brillantes sur <i>Ma Céline</i> (op. 36)	net	3 »
HOCHHEIMER	Le roi du Pays	net	2 50
KOCKEN	4 Petites Fantaisies :		
—	1. Mélange de MEYERBEER	net	1 70
—	2. Sicilienne de H. HERZ	net	1 70
—	3. Rondo Mignon, d'HEROLD	net	1 70
—	4. Valse Styrienne	net	1 70
—	46 Airs variés pour Basson seul, en 2 suites. Chaque	net	2 »
GAMBARO	1 ^{er} Air varié	net	3 »

TRIOS et DUOS

FUCHS	6 Trios pour 3 bassons (op. 1)	net	2 50
SCHNEIDER	3 Duos pour 2 bassons	net	1 »

DAUPRAT

MÉTHODE
DE
COR

Edition revue par F. BRÉMOND
et adaptée aux deux genres de Cor

Prix net : 6^f

LEMOINE ET FILS

PARIS 17, Rue Pigalle
BRUXELLES 13, rue de la Madeleine

AVANT PROPOS

Je ne me dissimule pas la témérité qu'il y a de vouloir toucher à un chef-d'œuvre tel que la *Méthode de Cor* de DAUPRAT, surtout quand on est grand admirateur du Maître et de son œuvre.

Il faut cependant bien se rendre à l'évidence que, maintenant, les dénominations de Cor-alto et de Cor-basse ne peuvent plus être usitées, les compositeurs modernes écrivant le Cor dans toute son étendue.

Il faudra donc désormais étudier et réunir les deux genres. Pour que l'on puisse arriver à ce résultat, j'ai cru devoir, tout en respectant l'œuvre de notre maître, et le style dans lequel elle a été conçue, *arranger*, *réduire* ou *fondre* toutes les Leçons de la première partie, ainsi que chaque exercice de la seconde.

Je n'ai pas reculé devant cet important travail, afin que les cornistes puissent étudier utilement l'œuvre complète de DAUPRAT, *le maître du Cor*, dans toute son étendue, et sans être obligés de travailler les *deux genres*, séparément.

Quant aux douze études qui terminaient la première partie de la *Méthode*, elles formeront désormais un recueil à part, car, complétant la basse chiffrée, j'ai mis au piano l'accompagnement de ces Etudes que l'on pourra ainsi, jouer comme Solos.

Voulant aussi rendre l'œuvre de DAUPRAT plus simple, surtout plus élémentaire, j'ai fait un *Résumé* de toutes les dissertations contenues dans son texte.

Il me reste à ajouter que, non seulement tout corniste devant, autant que ses moyens personnels le lui permettent, posséder toute l'étendue de l'instrument, il faut encore, à cause des besoins, des exigences de l'orchestration moderne, qu'il joigne à l'étude du Cor simple, celle du Cor à pistons.

Notre maître DAUPRAT dit: *De tous les instruments à vent, le Cor est celui dont l'étendue est la plus grande, et si d'une extrémité à l'autre cette étendue était remplie, cet instrument serait le plus beau, le plus étonnant; car où trouver ailleurs une qualité de son plus belle, plus volumineuse, plus pure? Mais hélas! il n'en est pas ainsi: la partie grave de cette étendue présente des lacunes, ou des sons tellement sourds, que l'emploi doit en être proscrit comme de nul effet.*

Il désirait donc et pressentait une **transformation** de l'instrument.

Elle est réalisée depuis longtemps, et les Cors à pistons du nouveau système que la maison Millereau, héritière des *données* et des *modèles* du célèbre *facteur Raoux*, vient de faire pour la classe de Cor du Conservatoire et pour le théâtre National de l'Opéra-Comique, sont le dernier mot des perfectionnements que l'on peut apporter à cette transformation de l'instrument.

On retrouvera avec eux la belle sonorité du Cor simple, de plus, toute l'étendue, chromatiquement, en sons ouverts pour l'octave basse, aussi bien que pour les octaves supérieures.

Le Cor à pistons est peut être, vu ces modifications, appelé à suppléer, à remplacer plus tard le Cor simple, mais il faut, je ne saurais trop le répéter, étudier les deux instruments, et jouer l'un ou l'autre selon le caractère du morceau que l'on a à exécuter. Donc, après avoir travaillé la *Méthode* de DAUPRAT sur le Cor simple, qui est la base de l'enseignement du corniste, je conseille à l'élève, de la recommencer avec le Cor à pistons.

Pour faciliter à l'élève l'exécution de ce travail, j'ai ajouté à la fin de cette *Méthode*, les *Tablatures* et la *gamme chromatique* notées avec les *doigtés* des deux systèmes les plus usités.

1° Le système ordinaire à 3 pistons *descendants*;

2° Le système à 3 pistons, avec le troisième *ascendant* d'un ton.

Ce dernier système est celui en usage à la classe de Cor du Conservatoire.

F. BRÉMOND.

ARTICLE I.

DE LA POSITION DU CORPS ET DE LA TENUE DE L'INSTRUMENT.

Le commençant doit se tenir debout, le corps droit, immobile et sans aucune gêne ou contrainte quelconque. Comme la tête doit toujours être fixe, il est nécessaire de placer la musique à la hauteur des yeux. Généralement, on tient l'instrument de la main gauche, qui le saisit à l'endroit où la branche d'embouchure s'unit aux autres branches, le pouce passant sous la première et touchant aux autres. Le pavillon est légèrement appuyé au-dessus de la hanche droite.

Lorsque la main est introduite dans le pavillon, les bras ne doivent être ni trop près, ni trop loin du corps. Enfin pour cet instrument, comme pour les autres, on doit chercher à prendre la position la plus gracieuse, la plus naturelle.

ARTICLE II.

DE L'EMBOUCHURE ET DE SES PROPORTIONS

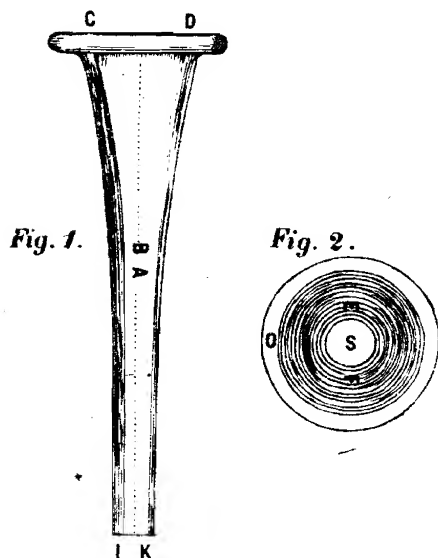
On distingue trois parties dans l'embouchure: 1^o le Bord, qui repose sur les lèvres: 2^o le Bassin, qui reçoit le volume d'air plus ou moins grand que l'on veut introduire dans l'instrument: 3^o la Queue, ou le prolongement du Bassin, qui en se resserrant, comprime l'air et lui donne plus d'activité lors de son introduction dans l'instrument.

Une embouchure trop petite donne un son faible et d'une qualité médiocre.

Vous croyons donc que le modèle et les proportions données ci-après, et qui sont généralement en usage, peuvent convenir à tous ceux qui voudront étudier le Cor. Il faut surtout conserver l'embouchure avec laquelle on a commencé l'étude du Cor.

On peut s'habituer facilement à plusieurs instruments, lorsque d'ailleurs ils sont bons et faits dans des proportions convenables; mais la perte de l'embouchure à laquelle on est accoutumé est presque irréparable, par la gêne qu'on éprouve avec toute autre, quelque semblable qu'elle puisse être à la première.

PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE



Longueur générale A B figure 1	2 pouces
Largeur d'un bord à l'autre, prise extérieurement C D figure 1	11 lignes
Ouverture en largeur intérieure E F figure 2	8 lignes $\frac{1}{2}$
Épaisseur du bord de l'intérieur à l'extérieur O figure 2	1 ligne $\frac{1}{2}$
Largeur extérieure du bout de la queue I K figure 1	3 lignes
Largeur intérieure du bout de la queue ou ouverture S figure 2	2 lignes $\frac{1}{2}$

Il est à propos que le bord soit légèrement arrondi: les bords plats offrent, à l'intérieur comme à l'extérieur, une ligne coupante qui peut offenser les lèvres.

TABLATURE POUR COR D'HARMONIE À 3 PISTONS DESCENDANTS

Les notes réelles pour chaque Piston, sont marquées en rondes, les noires indiquent les notes factices que l'on peut obtenir avec le piston correspondant au ton naturel du Cor simple.

A vide (sans le secours d'aucun piston correspondant au ton de Fa du cor simple)	
1^{er} Piston (descendant d'un ton ton de Mi b)	
2^e Piston (descendant d'un 1/2 ton ton de Mi b)	
3^e Piston (descendant d'un ton 1/2 ton de Ré)	
2^e et 3^e Pistons réunis (Ton de Ré b)	
1^{er} et 3^e Pistons réunis (Ton d'Ut grave)	
1^{er} 2^e et 3^e Pistons réunis (Ton de Si b grave)	

GAMME CHROMATIQUE *

peu usitées

Le 0, indique les notes à vide, le n° 1 indique le premier piston, qui s'abaisse avec l'index; le n° 2 indique le deuxième piston qui s'abaisse avec le médium; le n° 3 indique le troisième piston qui s'abaisse avec l'annulaire.

TABLATURE POUR COR D'HARMONIE À 3 PISTONS, AVEC LE TROISIÈME ASCENDANT D'UN TON.

Les notes réelles pour chaque Piston, sont marquées en rondes; les noires indiquent les notes factices que l'on peut obtenir avec le piston correspondant au ton naturel du Cor simple.

A vide (sans le secours d'aucun piston correspondant au ton de Fa du cor simple)

1^{er} Piston (descendant d'un ton ton de Mi b)

2^e Piston (descendant d'un $\frac{1}{2}$ ton ton de Mi \sharp)

1^{er} et 2^e Pistons réunis (ton de Ré)

3^e Piston (ton de Sol)

2^e et 3^e Pistons réunis (ton de Sol b)

GAMME CHROMATIQUE *

peu usitées

* Le 0, indique les notes à vide; le n° 1 indique le premier piston qui s'abaisse avec l'index; le n° 2 indique le deuxième piston qui s'abaisse avec le médium, le n° 3 indique le troisième piston qui s'abaisse avec l'annulaire.

On remarquera qu'avec le système ascendant, il ne peut y avoir de doigté dit de Fourche, le 1^{er} piston annulant l'action du 3^e et vice versa. Néanmoins, on peut obtenir avec les 1^{er} et 3^e pistons réunis, toutes les notes réelles ou factices qui se font à vide. Il en est de même pour les doigtés des trois pistons réunis, avec lesquels on obtient les mêmes résultats qu'avec le deuxième piston seul. Il faut encore dire que seul, le mi b grave n'existe pas dans l'instrument. Il ne peut se faire sans le secours de la main du pavillon, qu'elle bouche alors à moitié, mais les nombreuses facilités de doigtés de ce système, compensent largement cette lacune.

F. BRÉMOND

DU TON AFFECTÉ AUX PREMIÈRES ÉTUDES DU COR.

Le choix que nous faisons du ton de *Mi b* pour les commençants, est conforme aux principes de notre maître KENY. Dans l'exécution obligée, les cinq tons de *Ré, Mi b, Mi ♯, Fa et Sol*, étant d'un emploi fréquent, on doit s'exercer particulièrement sur ces tons. On en emploie douze à l'orchestre.

Le choix du ton de *Mi b* n'est donc de rigueur que pour les premières études.

Ce ton remplit les conditions voulues, qui sont: la facilité qu'il procure par sa douceur, de monter aux sons aigus, et celle de descendre, avec la même aisance, aux sons graves, auxquels se prête la nature même de ce ton. Il présente en outre, dans l'ensemble de son étendue, les plus beaux sons du Cor, et offre la vraie couleur et le caractère de l'instrument.

ARTICLE IV.

DE LA FORME AFFECTÉE À LA MAIN DU PAVILLON.

La forme que prend la main dans le pavillon, et sa position dans cette partie de l'instrument, n'ayant point été décrites avec tout le soin qu'exige leur importance, nous allons entrer dans quelques détails à ce sujet.

La main, comme on sait, est divisée en deux parties principales, la paume et les doigts.

La première partie, qui joue ici le rôle le plus important, est divisée à son tour en deux autres parties qu'on nomme, anatomiquement, le *Thénar* et l'*Hypothenar*. Le *Thénar* est le muscle qui sert à éloigner le pouce de l'index; et l'*Hypothenar* est l'espace compris entre l'index et le petit doigt. Or, dans la forme que l'on donne à la main, avant de l'introduire dans le pavillon, les quatre doigts se rapprochent et s'appuient légèrement l'un sur l'autre, le dessus de la main s'arrondit, la paume se creuse, le *Thénar* et l'*Hypothenar* se rapprochent, et le pouce, faisant un mouvement rétrograde, se replie à sa première phalange et s'appuie à la base de l'index. C'est après avoir donné cette forme à la main, qu'on l'introduit dans le pavillon, de manière que les phalanges intermédiaires de l'*Index*, du *Médius* et de l'*Annulaire* touchent la droite intérieure du pavillon, soit qu'on le ferme ou qu'on l'ouvre. C'est à dire, que la main, une fois dans cette position, ne fait de mouvement que celui qu'il faut pour fermer plus ou moins le pavillon, en le serrant à gauche avec le *Thénar* et la partie inférieure de l'*hypothenar*. Ce mouvement rejette le bout des doigts vers la droite intérieure du pavillon, mais ne dérange pas leurs phalanges intermédiaires. Celles-ci ne se déplacent pas davantage sur les notes très ouvertes, et pour l'exécution desquelles la main se déploie, s'élargit un peu, afin d'agrandir l'ouverture. Enfin, la main, par rapport au bras, reste dans sa position naturelle.

ARTICLE V.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure se pose au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre supérieure, et un tiers sur la lèvre inférieure, ou elle trouve naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position. Ainsi l'on dit, et l'on devra toujours dire, que l'embouchure une fois placée sur les lèvres doit s'y maintenir.

Dans le Cor, la pose de l'embouchure est la plus gracieuse à la vue, et celle qui, de tous les instruments à vent, laisse à la figure et à tous les muscles du visage une parfaite immobilité.

On sait que la disposition des lèvres n'est pas la même chez tous les individus: chez les uns elles sont à peine visibles; chez d'autres, au contraire, elles sont très saillantes. Les proportions d'embouchures que nous avons données, étant générales, nous conseillons aux individus qui auraient des lèvres très saillantes, de prendre une embouchure plus grande.

ARTICLE VI.

DE LA RESPIRATION

La respiration est l'action que font les poumons pour attirer et repousser l'air.

Cette action se divise en deux mouvements alternatifs, l'*Aspiration* et l'*Expiration*. ⁽¹⁾

Dans l'*Aspiration*, les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine, dans l'*Expiration*, ils s'affaissent pour le faire ressortir.

Les deux mouvements produisent le son; nous allons l'indiquer:

Dans le premier mouvement, celui de l'aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde et l'air s'introduit dans les poumons; le volume d'air plus ou moins considérable étant introduit, les lèvres se resserrent, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche et pour retenir l'air aspiré. Dans le second mouvement, celui de l'expiration, la langue se retirant avec précipitation, l'air aspiré s'échappe, frappe celui que l'instrument renferme, et cette collision ou ce choc de l'air, produit le son.

ARTICLE VII.

DES MODIFICATIONS DU SON.

On sait qu'il y a quatre objets ou qualités à considérer dans le son, savoir:

1° Le *Ton*, c'est-à-dire le degré d'élévation ou d'abaissement du son, qui dépend, sur le Cor, de la pression plus ou moins forte que l'embouchure exerce sur les lèvres;

2° L'*Intensité*, ou la force: le plus ou moins de force ou de faiblesse donnée aux sons, dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même degré de force ou de faiblesse du même volume d'air fourni lors de l'émission de ce son.

3° Le *Timbre*, est cette qualité particulière du son, qui dans un unisson exécuté par plusieurs instruments, se fait remarquer par une nature et un caractère qui lui sont propres. Ainsi de même que chacun a son organe particulier en parlant, de même il a une qualité de son qui lui est propre, dans le jeu d'un instrument à vent.

4° La *Plénitude*, ou rondeur. Cette qualité moelleuse, flatteuse est opposée à la dureté, à l'apreté, à la sécheresse de son. La plénitude peut appartenir aux sons forts ainsi qu'aux sons faibles. Le talent de l'exécutant consiste à la répandre sur tous les sons. Lorsqu'il y est parvenu, on dit de lui qu'il a une belle qualité de son.

ARTICLE VIII.

DES SONS NATURELS ET DES SONS FACTICES

Il est physiquement prouvé qu'un instrument à vent qui rend naturellement, c'est-à-dire par le souffle seul, deux sons extrêmes, possède en lui les sons intermédiaires qui séparent les deux autres. Afin de combler ces lacunes sur le Cor, on se sert de la main du pavillon pour former les sons que nous nommons factices.

Des signes conventionnels indiqueront les mouvements de la main pour la formation des sons et leurs modifications.

Ces signes ne seront marqués que sur la première leçon; ensuite sur ceux des sons qui n'auront pu trouver place dans les exercices préliminaires, et à mesure qu'ils se présenteront.

L'élève retiendra donc leur signification et les notes qui doivent les recevoir.

Au nombre de cinq, ces signes parlent d'eux-mêmes: ce sont le zéro, l'unité et ses principales fractions.

Le zéro (○) indique une note naturelle, mais trop basse, et pour la justesse de laquelle il faut agrandir l'ouverture du pavillon. L'unité (1) considéré comme un entier par rapport à ses fractions, signifie que la note sur laquelle elle est placée, veut que le pavillon soit fermé entièrement. Enfin les fractions $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, indiquent que le pavillon doit être fermé au quart, à moitié, aux trois quarts, selon le cas.

(1) On voit que le mot *Expirer* est pris ici dans un sens particulier qui est le contraire d'*Aspirer*.

DE LA JUSTESSE DES SONS SUR LE COR.

Dans les Cors neufs les mieux faits, on trouve quelquefois, des notes trop hautes ou trop basses, d'autres dont le son n'est pas assuré, ou dont la qualité n'est pas pure.

Il est possible de corriger ces défauts par les moyens suivants :

- 1° Si la note est trop basse, la pression des lèvres doit être plus forte, l'ouverture du pavillon plus grande et l'attaque de son, ferme et énergique.
- 2° Si la note est trop haute il faut employer les moyens contraires.
- 3° Pour un son mal posé, peu assuré, douteux enfin, on attaque avec vigueur la note à son diapason vrai; c'est-à-dire, sans que la pression des lèvres soit plus forte, ou l'ouverture du pavillon plus grande qu'à l'ordinaire.
- 4° Enfin, pour corriger la mauvaise qualité d'un son naturel ou factice, on emploie la mise de son; c'est-à-dire qu'on émet le son avec douceur, en l'enflant ensuite, jusqu'à un certain degré de force et d'éclat.

ARTICLE X.

SUR LES EXERCICES PRÉLIMINAIRES

et particulièrement sur la première leçon.

Les avis sont partagés sur le choix à faire des sons naturels seulement, ou du mélange de ceux-ci avec les sons factices, pour la première leçon. L'expérience nous a démontré qu'il est préférable de mélanger les sons. Notre première leçon est écrite de cette manière.

Le son doit toujours être attaqué et fortement prononcé sur chacune des notes des exercices suivants. Voilà pourquoi ces notes sont accompagnées du signe \rhd dont on connaît la signification. Lorsque les notes sont d'une valeur moindre que celles de la première page, la *prononciation* du son est encore la même, proportionnellement à leur durée; l'action de la langue est seulement plus précipitée.

Le mouvement de ces exercices est toujours modéré dans le commencement, et ne s'accélère que peu à peu, à mesure que l'on acquiert plus de sûreté sur chacun d'eux. On se rappellera ce que nous avons dit, relativement à la respiration, Article 6, et l'on en fera usage dans toutes les leçons: quelque modéré que soit le mouvement, il ne faut pas respirer après chaque note, mais, au contraire, en faire entendre plusieurs et autant qu'on le pourra avec le même volume d'air qu'on aura aspiré; sans toutefois attendre qu'on l'ait épuisé entièrement: les sons auxquels on ne donne pas une portion d'air convenable, ne peuvent avoir qu'une mauvaise qualité, ou au moins peu de timbre.

Il ne faut pas non plus aspirer une trop grande quantité d'air à la fois, ce qui suffoque, et oblige bientôt à le laisser échapper avec plus d'abondance que si l'aspiration eut été modérée; on sent aussi, que ne pouvant maîtriser à son gré un trop grand volume d'air, les sons doivent être disproportionnés dans leur force respective.

Quoique les signes placés sur les sons factices, et qui indiquent les divers mouvements de la main pour leur exécution, soient déterminées avec toute l'exactitude possible, ils doivent néanmoins être soumis au jugement de l'oreille.

Une main trop forte ou trop petite, un pavillon plus ou moins grand, le ton sur lequel on joue, la gamme dans laquelle la musique est composée, forcent quelquefois à modifier ces signes les uns par les autres.

Les exercices de la première page n'ont reçu ni mesure, ni mouvement déterminé; l'une pouvant devenir plus brève, l'autre plus accélérée, à mesure que l'élève gagne quelque assurance sous le rapport de la justesse et de l'égalité des sons; ou que, sortant d'une série de notes difficiles d'exécution, il entre dans une autre qui n'exige pas de lui une attention trop soutenue.

Généralement il ne doit y avoir, dans tous ces exercices, que deux nuances principales: celle du *faible* au *fort*, dans la progression ascendante; et celle du *fort* au *faible*, dans la progression descendante.

1^{ère} LEÇON

SUR LA FORMATION DU SON

et sur les mouvements de la main du pavillon pour les notes factices. (Voyez la note A)

The musical score consists of 29 numbered staves. The first 20 staves are in treble clef, and the last 9 staves (21-29) are in bass clef. The notes are half notes, with some marked with accents (>) or slurs. The key signature changes from C major to B-flat major at staff 21. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

(A) Le N°1 sert à essayer le coup de langue, c'est-à-dire le mouvement rétrograde et précipité de cet organe, dans la formation du son. Dans les numéros suivants, où les sons factices sont mêlés aux sons naturels, on joint la modification des mouvements de la main du pavillon à celle de la pression de l'embouchure sur les lèvres.

* Le Fa \sharp , le Fa \natural et le Mi \sharp au-dessous de la portée, se font à pavillon très ouvert, lorsque le mouvement ou la valeur des notes permet à l'exécutant de poser ces sons, assez difficiles; autrement, on ferme le pavillon à moitié pour le 1^{er} aux $\frac{3}{4}$ pour le 2^{ème} et tout à fait pour le dernier.

RÉSUMÉ.

2^{ème} LEÇON

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales
répétées plusieurs fois au même degré.

1

(voyez la note B)

2

3

(B) A mesure que le mouvement est plus accéléré, ou que la valeur des notes diminuant, leur nombre augmente dans une même mesure, il est évident que les coups de langue sont plus fréquents. Ils ont aussi plus de vivacité et de sécheresse.

(voyez la note C)

3^{ème} LEÇON

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales

1

(C) Quoique les mesures à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{6}{8}$ paraissent être composées d'un nombre de notes égales en valeur, comme elles le sont en quantité, la différence de rythme qui existe entre ces deux mesures en met une aussi dans l'exécution, ou dans la manière de scander les notes. Il est donc important de s'exercer dans l'une et dans l'autre de ces mesures sur les traits qui leur ont été rendus communs.

2

3

(voyez la note D)

4

(D) Pour mettre plus de légèreté dans cet exercice, on frappe la croche très sèchement, comme si ce n'était qu'une double croche, suivie d'un quart de soupir, et l'on précipite les deux autres notes sur la croche qui suit.

4^{ème} LEÇON

GAMME PRÉSENTÉE SOUS DIFFÉRENTS ASPECTS

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

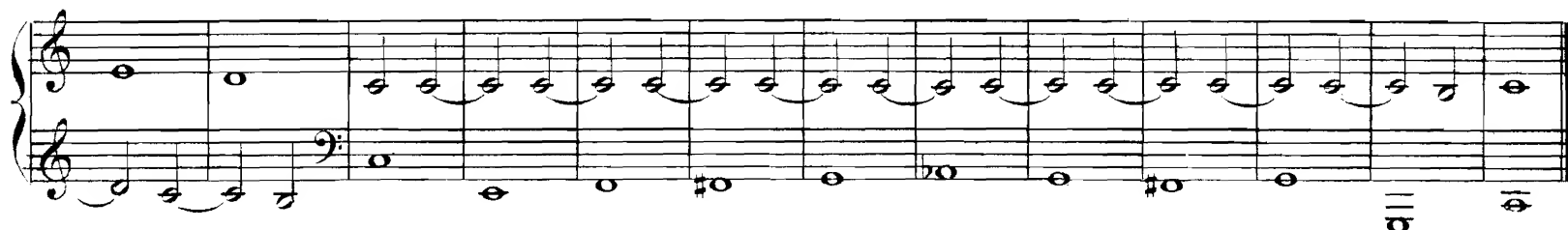
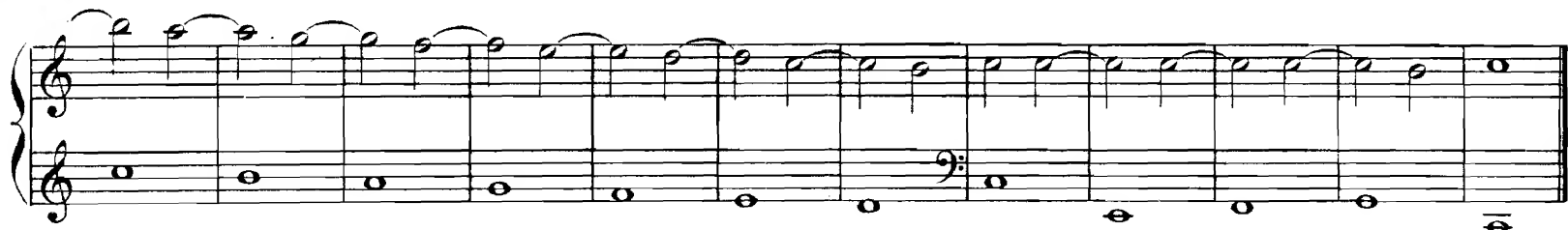
17

18

* Le (la) au-dessous de la portée se fait en fermant complètement le pavillon.

Résumé des Gammes, à deux parties

Dans les écoles publiques de musique où l'on doit, autant que possible, partager l'étude du Cor entre un nombre égal d'individus, il est bon qu'ils soient réunis deux par deux, puisqu'ils doivent l'être aussi dans les orchestres, et de les accoutumer de bonne heure à se donner une attention mutuelle dans l'exécution à deux parties

GAMMES EN TIERCES**GAMMES EN SIXTES****GAMMES EN SYNCOPES**

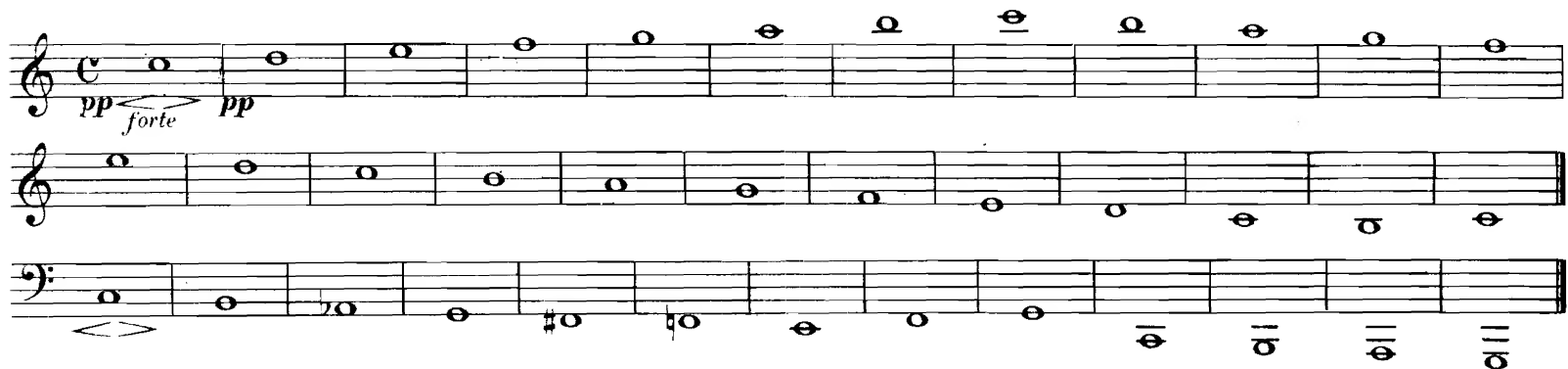
The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in common time (C). The right hand typically plays a melody of half notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (p, f, mf, etc.). The page is numbered 13 in the top right corner.

6^{ème} LEÇON

SONS FILÉS

Dans l'étude des sons filés la note doit être attaquée avec beaucoup de douceur.

La durée de chacune doit être partagée également par la modification de la nuance qui lui est affectée, et ce partage est indiqué par le *Forte*, ou le milieu du losange. En augmentant ou diminuant par gradation la force du son, l'on ne doit faire sentir aucune secousse ni ondulation. Enfin l'on doit observer sur toutes les notes de cet exercice, la nuance indiquée sur la première.

7^{ème} LEÇON

DU TRILLE

Le Trille est cet agrément par lequel deux notes, à un degré de distance, sont battus alternativement, dans une vitesse proportionnée au mouvement et au caractère du morceau. Comme cet agrément est aussi long à acquérir que difficile à perfectionner, on doit s'y exercer de bonne heure; c'est aussi pourquoi nous anticipons ici sur l'article des Agréments de la musique.



Il peut être précédé de la *Mise de voix* ou émission de son.

Cette mise de son se fait sur la tonique, la médiate et la dominante.



Quand le trille est pratiqué sur chaque son d'une suite de notes ascendantes ou descendantes, on l'indique et on l'exécute ainsi qu'il suit.



Il ne faut pas se hâter de donner de la vitesse au Trille, car on pourrait tomber dans le défaut de ceux qui le chevrotent.

Le véritable caractère du Trille, sa vélocité graduée et son perfectionnement, sont les fruits du travail et du temps.

La préparation et la terminaison du Trille sont composées d'une, de deux ou de trois petites notes qui le précèdent ou le suivent, et qui sont liées avec lui; car ici, il n'y a que deux coups de langue d'obligation; le premier sur la note qui porte le trille, ou sur la première de la préparation; le second sur la note finale, après la terminaison.

Il est de rigueur de n'employer qu'une seule respiration pour le trille, sa préparation, sa terminaison et sa note finale comprises, même quand le trille se trouve précédé de la mise de son.

Exemples des préparations et des terminaisons les plus usitées dans l'exécution du Trille.



Quoiqu'il soit bien difficile, pour ne pas dire impossible, de représenter avec des notes de valeurs déterminées, l'accélération graduelle et presque insensible du Trille, nous avons cru devoir écrire cet agrément ainsi qu'il suit; mais pour l'étude seulement.



Dans le commencement, la respiration est insuffisante pour donner à cet exercice, non toute la vitesse qu'il doit avoir, mais toute son étendue; il faut nécessairement s'interrompre, reprendre, quitter de nouveau et reprendre encore; mais chaque fois l'on s'apercevra qu'on a fait un pas de plus, et qu'avec de la patience on surmontera bientôt les difficultés de ce travail.

Pour se rendre tout à fait maître des différents degrés de vitesse et de lenteur qu'on peut donner à cet agrément, il serait bon, après avoir accéléré le mouvement en allant du *Piano* au *Forte*, de ralentir ce mouvement en revenant du *Forte* au *Piano*.

Cette exécution n'est pas d'usage; mais comme étude, c'est une difficulté de plus à vaincre. Cependant il faut d'abord chercher à acquérir la célérité, sans oublier, toutefois, l'égalité dans le battement alternatif des deux notes, quel que soit le mouvement qu'on leur donne.

DE L'ARTICULATION

La place que doivent occuper les diverses articulations, ou leur mélange, ne peut être fixée par des règles certaines: La nature de l'instrument, ses moyens d'exécution, le caractère des chants ou des traits, leur mouvement, leur nombre, déterminent les articulations. Elles sont plutôt indiquées par le sentiment, que par des règles particulières. Nous ne pouvons donc offrir, à ce sujet, que des règles générales.

On sait qu'il y a trois espèces d'articulations; le *Coulé* ou *Lié*, le *Pointé* et le *Détaché* ou *Piqué*.

Le *Coulé* est indiqué par un trait un peu cintré qui embrasse le nombre des notes que l'on doit lier.



Le *Pointé* se marque par un point que l'on place au-dessus ou au-dessous d'une ou de plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent toutes être frappées, mais sans sécheresse.



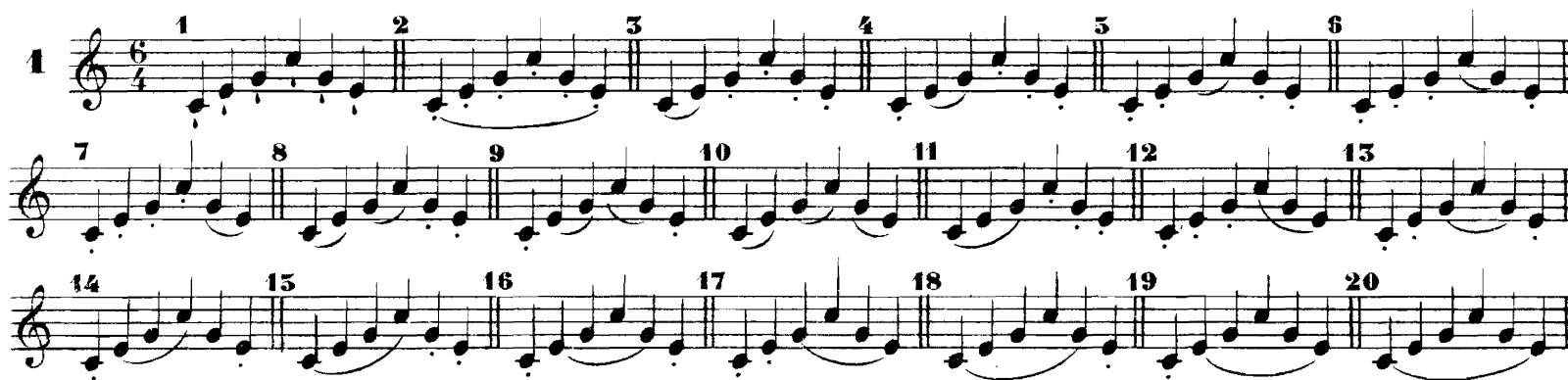
Quelquefois les points sont accompagnés d'une liaison, ce qui signifie que le *coup de langue* doit avoir assez de douceur pour que le son de chacune des notes soit soutenu et s'unisse au son de la note suivante.



Enfin le *Détaché*, marqué par un point allongé, au-dessus ou au-dessous de la note, exige que le son soit attaqué sèchement, et que les notes soient séparées par des silences pris sur la valeur de ces notes.

9^{ème} LEÇON

Des variétés d'articulations qu'on peut adapter à un même trait ou passage, et emploi de ces articulations sur les accords brisés.



The image displays three systems of musical exercises, each consisting of four staves. The first system is in common time (C) and contains measures 1 through 19. The second system is in 6/4 time and contains measures 1 through 10. The third system is also in 6/4 time and contains measures 1 through 14. Each measure is numbered at the beginning of the staff. The exercises feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are often grouped with slurs. The notation is in treble clef.

Pour l'étude du Mi \flat grave
 au-dessous de la portée

Les mêmes articulations sont applicables aux traits suivants.

Eight staves of musical notation in bass clef. The first staff is in 6/4 time and shows a series of eighth notes. The second staff is in common time (C) and shows a series of eighth notes with slurs. The third staff is in 6/4 time and shows a series of eighth notes with slurs. The fourth staff is in 6/4 time and shows a series of eighth notes with slurs. The fifth staff is in 6/4 time and shows a series of eighth notes with slurs. The sixth staff is in common time (C) and shows a series of eighth notes with slurs. The seventh staff is in common time (C) and shows a series of eighth notes with slurs. The eighth staff is in 9/8 time and shows a series of eighth notes with slurs.

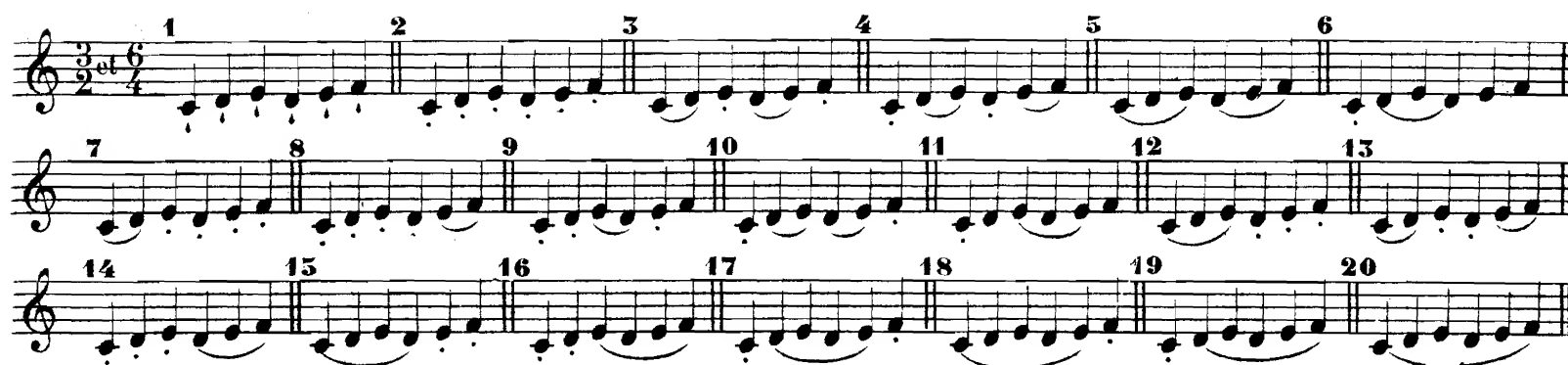
10^{ème} LEÇON

Des Variétés d'articulations, sur des successions ascendantes et descendantes, par degrés conjoints.

Exercice sur les articulations que l'on peut donner à un même trait.

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff is in 3/2 and 6/4 time and shows a series of eighth notes. The second staff is in common time (C) and shows a series of eighth notes with slurs. The third staff is in common time (C) and shows a series of eighth notes with slurs.

Articulations de l'exercice précédent



Les mêmes articulations conviennent à l'exercice suivant



11^{ème} LEÇON



Articulations de l'exercice précédent



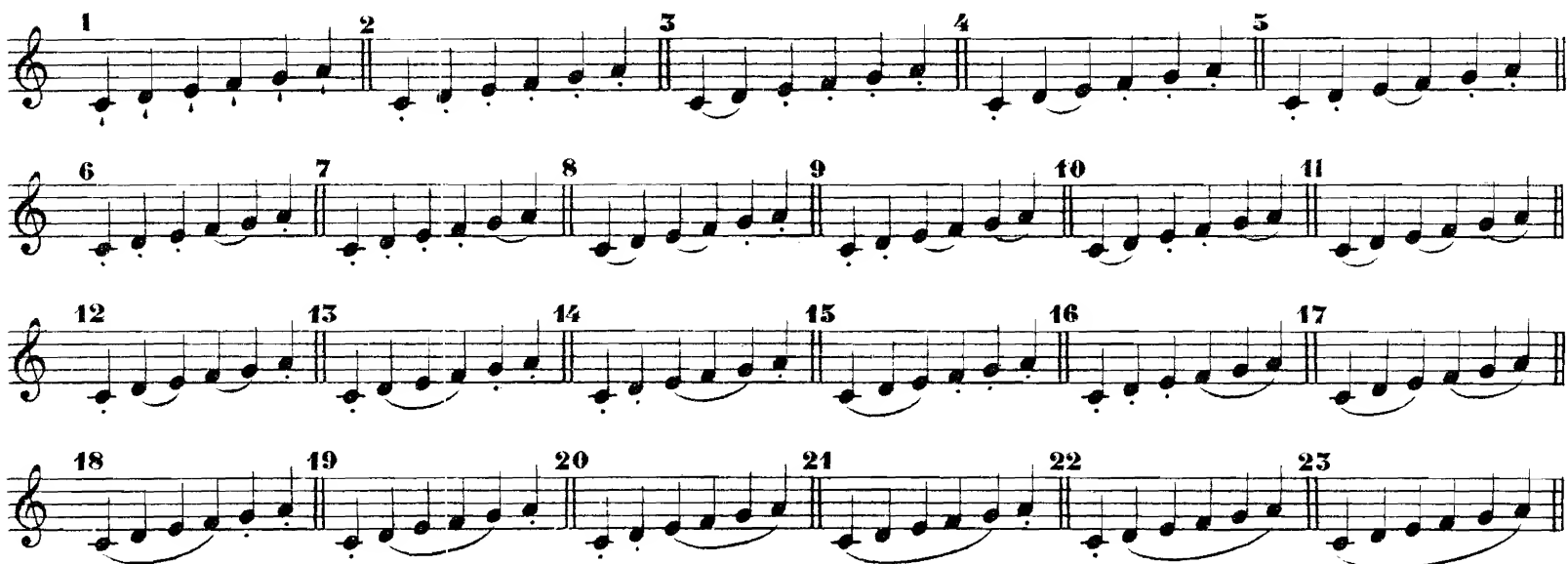
Renversement de l'exercice précédent

Les mêmes articulations y sont employées.



12^{ème} LEÇON

Articulations de l'exercice précédent



Renversement de l'exercice précédent

avec les mêmes variétés d'articulations



Variétés d'articulations sur la gamme majeure du 1^{er} degré

L'étude des *Gammes*, jointe à celle des *Sons filés* et des *Accords brisés*, peut être considéré comme le Manuel de l'instrumentiste; c'est le travail de chaque jour, c'est celui de toute la partie de la vie que l'on consacre à l'exercice de l'art musical.

Celles-ci, qu'on suppose toujours exécutées dans un mouvement vif, vont être présentées sous tous les aspects où leur articulation peut être variée. La plupart peuvent recevoir encore diverses articulations qui ne sont pas marquées, parce qu'il aurait fallu augmenter le nombre de ces gammes. On a donc placé, sur chacune de celles qui ne sont écrites qu'une fois, que l'articulation la plus naturelle à la manière dont elle est présentée.

La gamme majeure de la tonique, ou du 1^{er} degré, est seule employée dans cette leçon; mais l'élève studieux doit transporter les 19 premiers numéros, à la quinte et à l'octave supérieures.

Exercices sur la gamme majeure du 1^{er} degré, avec différentes articulations.

13

14

15

16

17

18

19

Les gammes qui précèdent et celles qui suivent, sont susceptibles de plusieurs articulations différentes mais celles qu'on a placé est toujours la plus naturelle à la manière dont la gamme est présentée.

Les mesures à 2 et à 4 temps conviennent à toutes les gammes suivantes.

20

21 









22 







23 

23 bis 

24 



24 bis

25

26

27

28

29

30

9947. H.

31

System 31 contains five measures of music. The first measure is on a single staff. The subsequent four measures are each on a grand staff (treble and bass clefs). The music consists of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six, with some measures featuring slurs and ties.

32

System 32 contains five measures of music. The first measure is on a single staff. The subsequent four measures are each on a grand staff. The musical notation continues with eighth-note patterns, including some measures with slurs and ties.

33

System 33 contains five measures of music. The first measure is on a single staff. The subsequent four measures are each on a grand staff. The music features eighth-note patterns with various slurs and ties.

34

System 34 contains five measures of music. The first measure is on a single staff. The subsequent four measures are each on a grand staff. The music continues with eighth-note patterns, including some measures with slurs and ties.

This musical score page contains measures 35 through 40. It is written for piano and features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes. The music is organized into systems of two staves each. Measure 35 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 36 and 37 continue in the same key signature. Measure 38 introduces a key signature change to two sharps (F# and C#). Measures 39 and 40 remain in this key signature. The notation includes numerous slurs, ties, and dynamic markings, indicating a technically demanding piece.

35

36

37

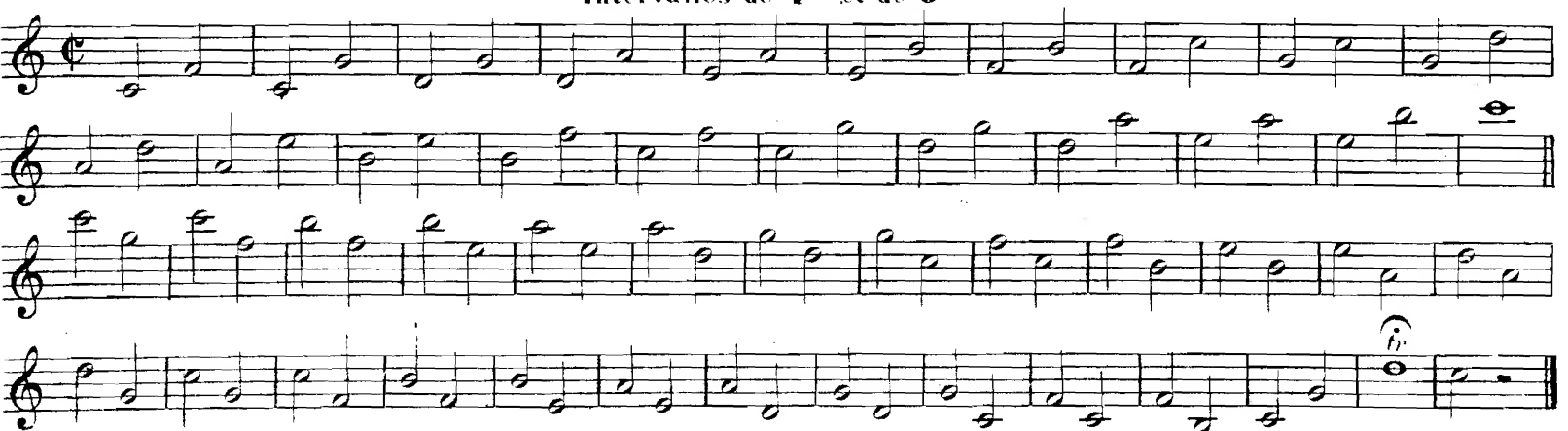
38

39

40

EXERCICES SUR LES INTERVALLES

Le Trille présenté à la fin de chacun de ces exercices, et comme cadence finale, sera toujours sur un son filé, surmonté d'un point d'orgue, pour avertir l'étudiant qu'il doit donner à cet agrément toute l'étendue, tous les degrés de force et de douceur, que ses moyens physiques lui permettent.

Intervalles de 2^{des} et de 3^{es}Intervalles de 3^{es} et de 4^{tes}Intervalles de 4^{tes} et de 5^{tes}

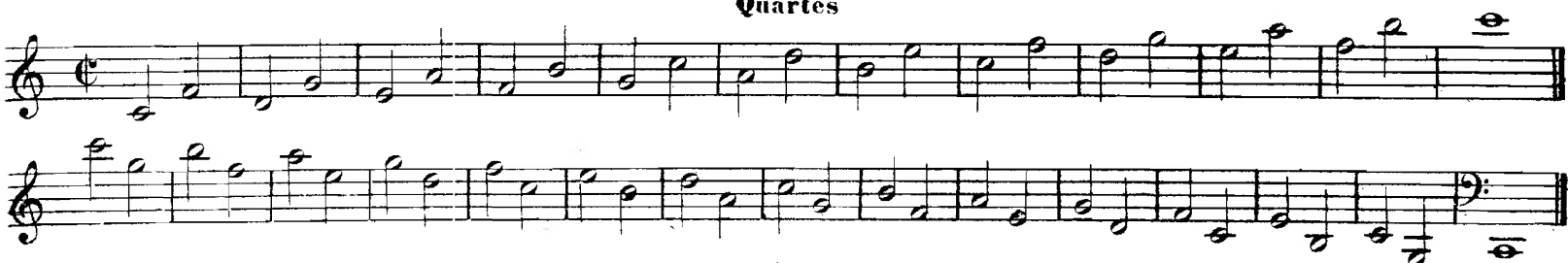
Intervalles de 5^{tes} et de 6^{tes}Intervalles de 6^{tes} et de 7^{mes}Intervalles de 7^{mes} et d'octaves

Exercice plus abrégé des mêmes intervalles

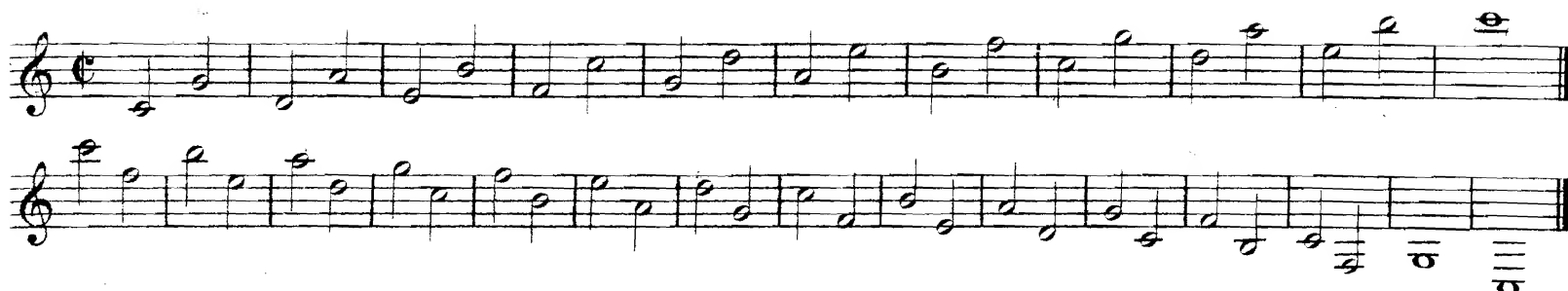
Tierces



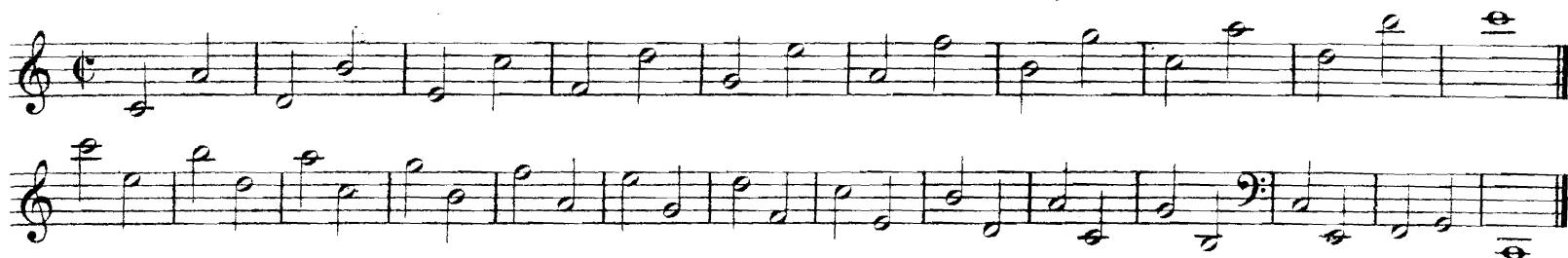
Quartres



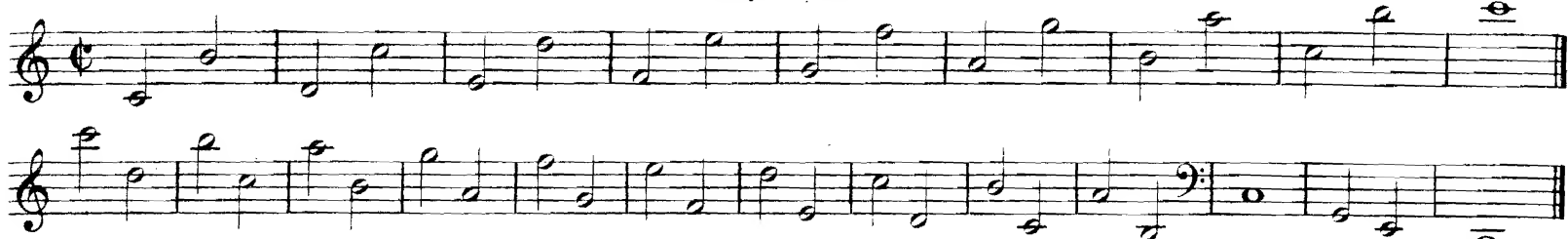
Quintes



Sixtes



Septièmes



Octaves

15^{ème} LEÇON

DU PORTAMENTO.

Il y a deux manières de porter les sons: la première lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur qui procèdent par degrés conjoints et disjoints.

EXEMPLE



Ces sons doivent être articulés également et distinctement, sans les détacher.

Dans ces traits, on doit donner plus de force aux sons qui montent, et diminuer la force de ceux qui descendent.

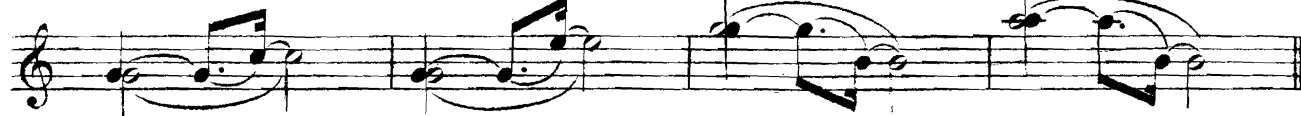
La seconde manière de porter les sons se pratique entre deux notes qui forment un intervalle plus ou moins grand, et qui procèdent par degrés disjoints seulement. Cette manière consiste à faire glisser le son promptement, par une liaison fort légère qui part de l'extrémité de la première des deux notes, pour passer à celle qui suit en l'anticipant.

EXEMPLE

INDICATION



EXÉCUTION



Si le Portamento se fait du grave à l'aigu, alors on passe du doux au fort: au contraire lorsqu'il se fait de l'aigu au grave, on passe du fort au doux.

Le Résumé général des Intervalles de la 18^e Leçon sera soumis aux moyens d'exécution que nous venons d'indiquer.

On a aussi terminé ces leçons par de courtes Mélodies à deux Cors, ou espèce de résumé des Intervalles, et qui en offrent les variétés.

16^{ème} LEÇON

Résumé des Intervalles de 2^{des}, 3^{ces}, 4^{tes}, 5^{tes}, 6^{tes}, 7^{mes} et 8^{ves}

L'exécution de ces résumés peut avoir lieu avec les trois moyens suivants:

- 1^o En attaquant les sons et en leur donnant, comme dans l'exercice dont ils sont le produit, une égale valeur;
- 2^o En employant à leur exécution, le Portamento;
- 3^o En faisant une Mise de son sur la première note de chaque intervalle, et en la liant avec la note suivante, par le même Portamento.

EXEMPLES

RÉSUMÉS

MÉLODIE À 2 CORNS
Résumant les Intervalles précédents

Lent. En frappant chaque note.

Lent. En liant les notes au moyen du Portamento.

Lent. Avec le Portamento et les sons filés.

17^{ème} LEÇON

Exercices sur les Intervalles doublés

Intervalles d'8^{ves} et de 9^{mes}

(1)

Intervalles de 9^{mes} et de 10^{mes}

Intervalles de 10^{mes} et de 11^{mes}

Intervalles de 11^{mes} et de 12^{mes}

(1) On apercevra des lacunes dans ces exercices, à cause des sons graves qui manquent à l'instrument.

Intervalles de 12^{mes} et de 13^{mes}Intervalles de 13^{mes} et de 14^{mes}Intervalles de 14^{mes} et de 15^{mes}

Autres Intervalles

18^{ème} LEÇON

Résumé général des Intervalles






Ce Résumé général des Intervalles devra aussi s'exécuter avec les 3 moyens de la 16^{me} Leçon





EXERCICE À 2 PARTIES
sur le Résumé général des Intervalles




Enchaînement des Accords majeurs, mineurs et diminués


1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

11 

12 

13 



14 



15 



16 



17 



18 



Des gammes majeures et mineures à tous les degrés

et du Trille sur la seconde note de chacune de ces gammes.

L'on a profité de ces gammes pour donner à l'élève l'occasion de s'exercer sur le Trille à tous les degrés: ayant été suffisamment pratiqué dans les leçons précédentes, avec les deux sons qui offraient le plus de facilité pour étudier cet agrément avec fruit, le Trille va désormais changer de nature, à cause de l'amalgame des sons naturels avec les sons factices.

En effet, le mécanisme, ou le jeu de la main qui était nul dans le premier cas, va non seulement devenir obligatoire pour la plupart des trilles des autres gammes, mais encore, présenter des différences, soit que le Trille se fasse entre une note naturelle et une note factice, et vice versa, soit entre deux notes factices. L'on doit donc avoir égard aux observations suivantes:

1^o Si la note Trillée est naturelle, et la note d'emprunt (celle avec laquelle on fait le trille) factice, la première étant posée, la main fermera le pavillon sur la seconde, l'ouvrira, le fermera de nouveau, et ainsi de suite, jusqu'à un certain degré de vitesse, après quoi elle n'agira plus que dans la terminaison, s'il en est besoin.

2^o Si au contraire, la note Trillée est un son factice et la note d'emprunt un son naturel, le jeu de la main sera en sens inverse; c'est-à-dire que la main, placée convenablement sur la première note, ouvrant ensuite et fermant alternativement le pavillon sur les premiers battements, restera en place, lorsque les deux notes du Trille, suffisamment mises en rapport, auront acquis un assez grand degré de vélocité pour que la main ne puisse plus concourir à leur exécution.

Quant au Trille entre deux sons factices, lorsque le pavillon doit être également fermé, la main ne changera rien à sa position; si les notes sont inégalement fermées le mouvement sera toujours plus facile que dans les deux cas précédents.

The image displays 12 musical exercises, numbered 1 to 12, arranged in six pairs. Each pair consists of two staves. The first staff of each pair shows a scale (major or minor) with a trill marked on the second note. The second staff shows the continuation of the scale, often with a trill on a different note. The exercises are arranged in six pairs, numbered 1 through 12. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp for major, one flat for minor), and trill ornaments.

5

6

7

8

9

10

11

12 

13 

14 

15 

16 

17 

18 

Exercices sur les Septièmes de toute espèce

Les leçons qui suivent présentent des nouveaux accords brisés, des transitions, et des pédales faites au moyen de ces accords.

Les sons factices sont un peu multipliés dans ces sortes de traits qui, par cette raison, ne s'emploient que rarement et isolément, au lieu d'être rassemblés, comme ici, où l'on n'a pas voulu séparer les choses de même nature, afin que l'étudiant pût se familiariser avec elles, et vaincre toutes les difficultés de justesse, d'intonation et d'exécution qu'elles présentent.

Enfin, l'on a écrit ces traits pour prouver que le cor possède, ainsi que d'autres instruments à vent, la faculté de produire de l'harmonie par le moyen des accords brisés. On s'était borné, jusqu'à présent, aux accords parfaits; mais on verra que le cor possède d'autres ressources.

Septièmes dominantes

The image displays five musical exercises, numbered 1 through 5, each consisting of two staves of music. The exercises are written in C major and C minor, focusing on the construction and resolution of dominant seventh chords. Exercise 1 shows a sequence of eighth-note chords in C major. Exercise 2 shows a sequence of eighth-note chords in C minor. Exercise 3 shows a sequence of eighth-note chords in C major with various accidentals. Exercise 4 shows a sequence of eighth-note chords in C minor with various accidentals. Exercise 5 shows a sequence of eighth-note chords in C major with various accidentals. The exercises are designed to help the student understand the structure and resolution of dominant seventh chords in different keys and with various accidentals.



Septièmes diminuées



3

4

5

6

7

8

9

Exercices Préludes

sur les Septièmes dominantes et diminuées

All^o moderato

1

2

3

4

5

6

7

8

9

RÉSUMÉS

de tous les accords sur une note faisant Pédale *

1

2

3

* On nomme *Pédale* un son soutenu, sur lequel passent différents accords.

Dans les accords brisés, le son de la pédale est frappé au moins une fois dans chaque accord.



13 B^{\flat} $\frac{6}{4}$ et $\frac{3}{2}$

14 C^{\flat} C^{\flat}

23^{ème} LEÇON

Exercices sur les gammes chromatiques

L'emploi des gammes chromatiques fait un si bel effet sur le cor, on l'a pratiqué tant de fois, qu'il n'est que plus étonnant de le voir oublié dans toutes les méthodes de cor.

Les exercices qui suivent, sont susceptibles de différentes articulations; mais il faut toujours commencer par pointer toutes les notes. Ensuite on les liera de deux en deux, dans plusieurs sens; puis de trois en trois, de quatre en quatre, etc.

l'une et l'autre articulation

1 C

l'une et l'autre articulation

2 

3 

Susceptible de diverses articulations

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system is in 3/4 time and the second is in 4/4 time. Both systems consist of eight staves of music, featuring various articulations and fingerings. The first system starts with a treble clef and a common time signature (C). The second system also starts with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line on each staff, with various articulations and fingerings indicated by slurs, accents, and numbers. The first system includes three measures with a '3' over a triplet of eighth notes. The second system includes a measure with a '4' over a group of four eighth notes. The music is written in a single melodic line on each staff, with various articulations and fingerings indicated by slurs, accents, and numbers. The first system includes three measures with a '3' over a triplet of eighth notes. The second system includes a measure with a '4' over a group of four eighth notes.



RÉSUMÉS



SUR LES AGRÉMENTS DE LA MUSIQUE

Nous avons suffisamment parlé du Trille et du Portamento. Il nous reste à parler des autres Agréments tels que l'*Appogiatura* (petite note) *simple* ou *double*; le *Gruppetto* (petit groupe); le *Trille précipité* et le *Trille brisé* ou *Mordente*.

C'est par l'emploi bien dirigé de ces divers agréments, ainsi que par les nuances (1) et les articulations, que l'on répand de la variété dans les chants et dans les traits; c'est ainsi que l'on embellit les choses les plus simples, qu'on leur donne la couleur, le caractère, la vie.

Mais il ne faut pas être prodigue des richesses que l'on a à sa disposition; il faut craindre aussi de fatiguer les auditeurs, en donnant une préférence presque exclusive à quelques unes de ces richesses. Au contraire, on entre-mêlera avec art les moyens de variété, et l'on se persuadera surtout, que le charme de la mélodie consiste bien plus dans la pureté et la simplicité, que dans les broderies accumulées.

De l'*Appogiatura* simple

L'*Appogiatura* est simple ou double. L'*Appogiatura* simple est une petite note que l'on place au-dessus ou au-dessous de la grande note.



Lorsque l'*Appogiatura* est préparée, elle vaut la moitié de la note qui la suit, et la valeur de celle-ci est diminuée d'autant.

Si l'*Appogiatura* est placée devant une note qui se puisse diviser en trois parties égales, alors elle ne prend qu'un tiers de la grande note, à moins que celle-ci ne soit note finale ou de terminaison.

La petite note est toujours plus fortement prononcée que la note réelle, surtout quand elle est placée au-dessus.

De la double *Appogiatura*

La double *Appogiatura* (double petite note) est de plusieurs sortes: Elle est composée de deux petites notes remplissant l'intervalle d'une tierce majeure ou mineure avec la grande note qu'elles précèdent. La valeur de ces petites notes est quelque fois égale et quelque fois inégale. Tantôt elles sont placées au-dessous et tantôt au-dessus de la note ordinaire.

Quelque fois aussi, la première est au-dessous et la seconde au-dessus de la grande note.

1^{re} Espèce de double *Appogiatura*

Pour l'expression, on appuie sur les deux petites notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première.

Par *Nuance*, on entend une variation dans l'intensité d'un même son, ou de plusieurs sons qui se succèdent.

2^{me} Espèce de double Appogiatura

La durée de ces agréments est toujours prise sur la grande note à laquelle ils appartiennent. Leur expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes, en n'appuyant et en ne fixant le son que sur la grande. On peut ajouter d'autres petites notes aux deux précédentes, pour exprimer d'autres traits ou ornements du chant. C'est alors un mélange de petites notes, de notes réelles, de notes passagères et de *gruppetti*.



DU GRUPPETTO

Le *gruppetto* (petit groupe) est aussi de deux espèces: le premier est composé de trois petites notes prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le temps qui précède cette note.

Cet agrément peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas, il peut donner une tierce mineure ou diminuée, mais jamais une tierce majeure.

Exemples du GRUPPETTO de la 1^{re} espèce

Afin d'exécuter parfaitement cet agrément, on doit l'articuler légèrement, mais la première note doit être attaquée plus fortement que les autres, et soutenue plus longtemps.

Le *gruppetto* de la 2^{me} espèce est composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure, ou diminuée, selon le mode et le degré de la gamme sur lequel il se trouve.

Dans ce cas aussi, le *groupe* au lieu d'être articulé avant la note qui en est affectée (comme le précédent) n'est prononcé qu'après. On l'indique souvent par ce signe ∞ devant lequel on place quelque fois un #, ou un b, selon le mode et l'altération qu'on fait subir à la troisième note du *gruppetto*.

Exemple d'indications du GRUPPETTO de la 2^{me} espèce

Exemples d'exécutions des *GRUPPETTI* précédents

Le même *GRUPPETTO* s'écrit encore en petites notes.



On voit que le *gruppetto* des deux espèces est toujours lié. On observera en outre, que la première note de celui de la 2^{me} espèce, passe plus rapidement que les autres notes, et que, dans son exécution sur le cor, la main du pavillon n'y participe pas; c'est-à-dire qu'on traite ce premier son comme une petite note brève.

DU TRILLE PRÉCIPITÉ

Nous avons cru devoir nommer ainsi le Trille attaqué subitement, sans préparation et marqué sur une note de courte valeur, ou dans un mouvement animé.

On l'indique et on l'exécute de deux manières.



DU MORDENTE

On nomme ainsi, une espèce de Trille fort court.

On l'indique par ce signe ~ placé au-dessus de la note qui doit être trillée.

Ce trille admet encore moins de préparation que le précédent: non seulement il est attaqué subitement, mais aussi il est interrompu presque aussitôt.

Il s'exécute de la manière suivante.

INDICATION



EXÉCUTION



DU POINT D'ORGUE ET DE L'IMPROVISATION.

Il est difficile d'écrire ces sortes d'improvisations, attendu que l'espèce de désordre qu'on y met, ôte tout mouvement régulier à l'ensemble aussi bien qu'aux détails.

Les différentes valeurs des notes, ainsi que l'indication des nuances et des articulations, peuvent seules suppléer au mouvement et à la mesure.

Voici quelques traits propres aux différents points d'orgue: nous les donnons comme idée de ce que le cor peut faire en ce genre.

EXEMPLES

DE POINTS-FINALS, D'ARRÊT ET DE SUSPENSION.

Points d'orgue sur des demi-cadences

INDICATION

Rinf. *Lento* *canto*

Ritardendo *canto*

INDICATION

canto

Ritard. *canto*

canto

tr *Lento* *canto*

INDICATION

tr

Points-d'orgue sur des cadences parfaites

INDICATION *moderato*

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains four staves of music. The first staff begins with the word 'INDICATION' and the tempo marking 'moderato'. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The second system contains four staves. The first staff of this system begins with 'INDICATION' and a trill marking 'tr'. The tempo marking 'moderato' is also present. The second staff of the second system includes the dynamic marking 'rinf.' (rinfacciato) and the tempo marking 'lent'. The score features various musical notations including treble and bass clefs, notes, rests, trills, and slurs. The final staff of the second system ends with a double bar line.

INDICATION *moderato*

rinf. *lent*

26^{ème} LEÇON

DU THÈME VARIÉ

De tous les caractères qu'on a traités sur le cor, le moins utile est le thème varié, à cause du peu de ressources que présente l'instrument, pour les variations.

Les instruments à vent et à doigté, ont deux gammes à l'octave l'une de l'autre, dans lesquelles ils peuvent répéter le chant ou ses variétés; mais le cor n'a qu'une gamme à parcourir, à cause des notes graves qui lui manquent et des sons factices qu'on évite d'employer.

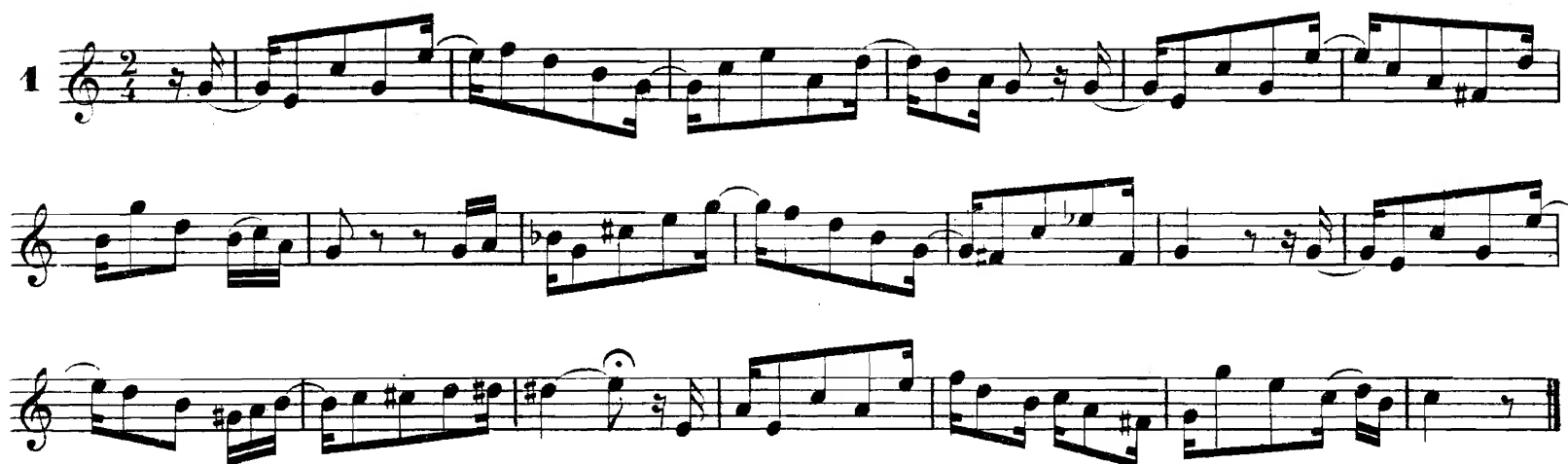
Il est donc plus difficile pour le cor que pour tout autre instrument, de composer, ou plus rare de trouver un chant qui se prête à des variations de dessins distincts. Nous pensons que le chant d'un thème étant composé de façon que son principal dessin soit suffisamment entendu dans les deux parties, on pourrait se passer de toute autre répétition.

Les variations placées ici donneront une idée de ce qui peut se faire sur le cor, en ce genre.

Thème varié

Andante.

(1^{re} PARTIE)(2^e PARTIE)

Varié par la Syncope**Varié par l'Anticipation****Varié par l'Appoggiatura en dessus et en dessous**

Varié par le Trille, le Mordente et autres agréments



Più vivo

Varié par le Staccato



Varié par les Triolets

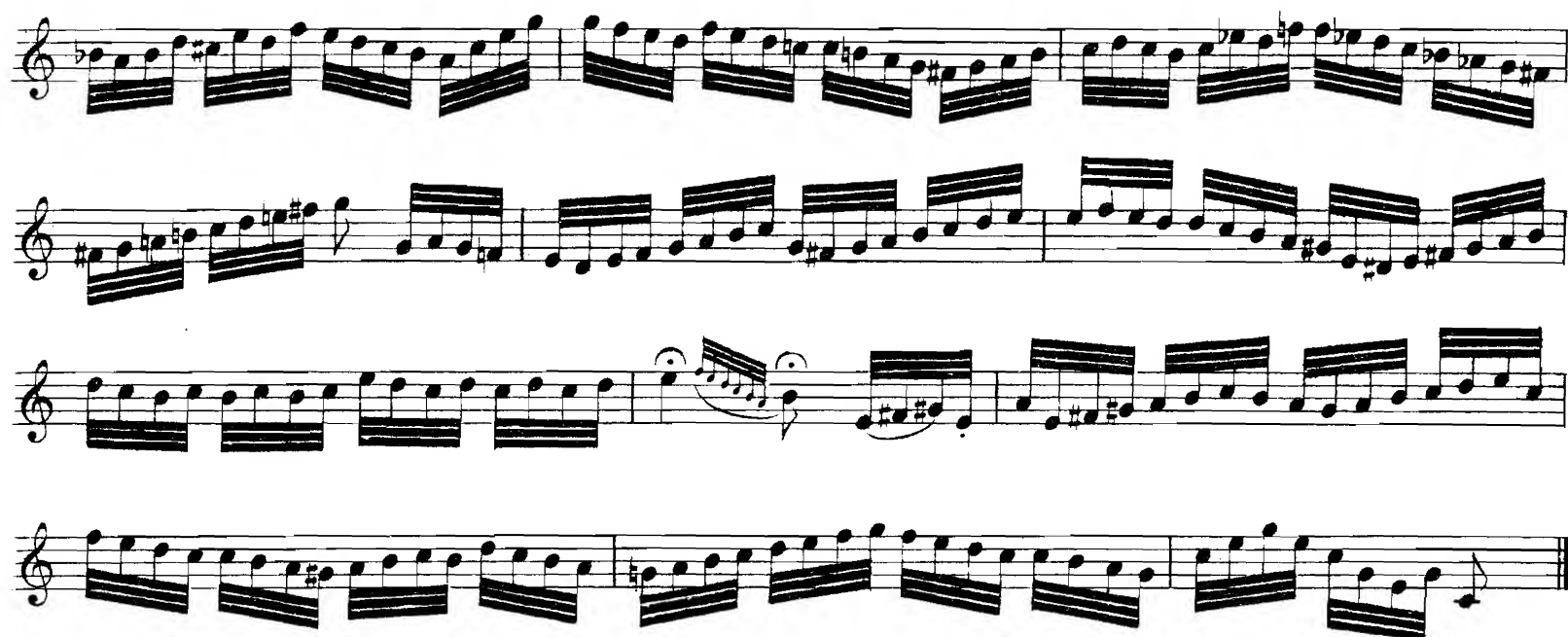


Varié par les accords brisés

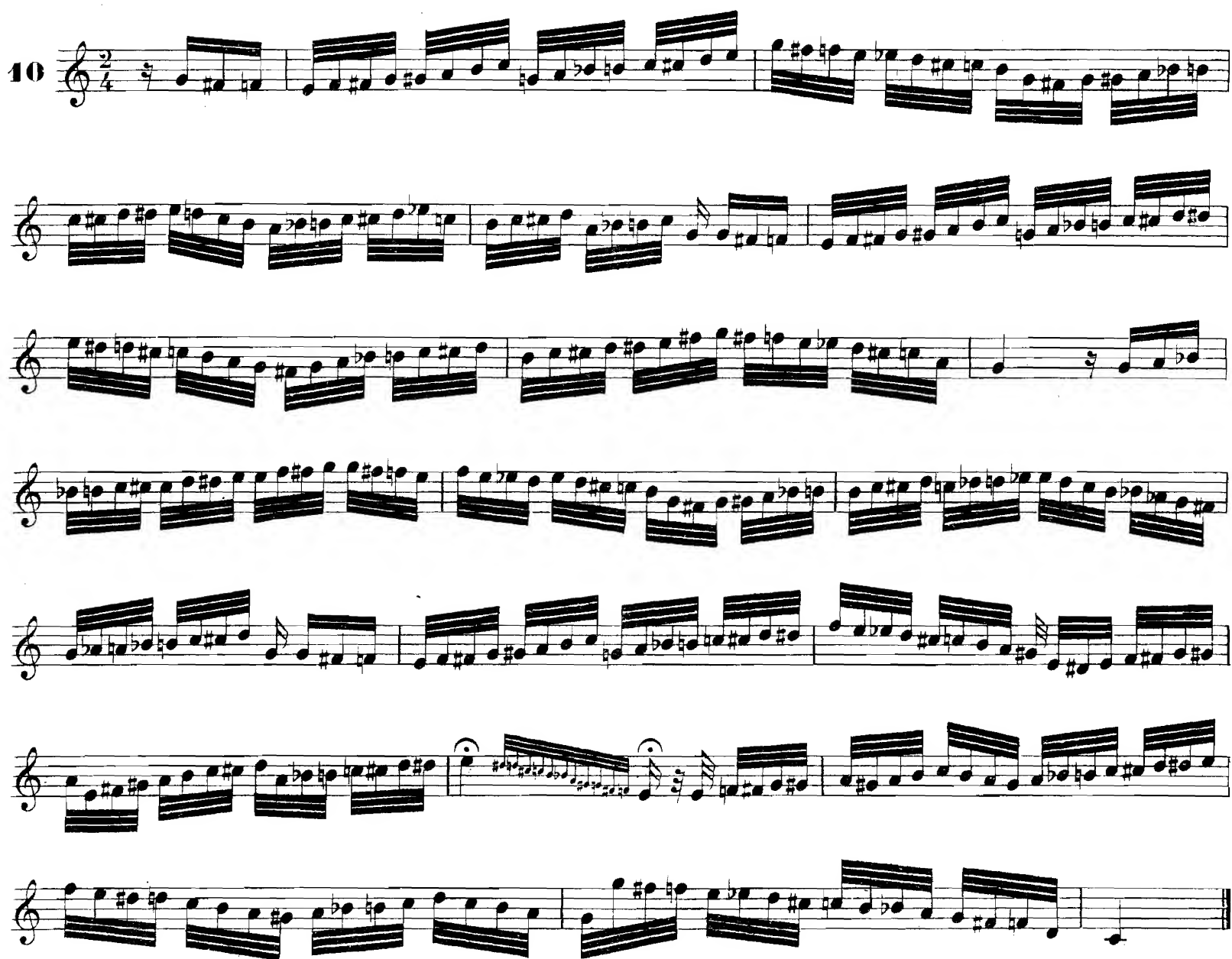
(2^{ème}) Varié par les accords brisés

Varié par les triples croches





Varié par le Chromatique



Les deux Thèmes qu'on va voir, ne sont que brodés dans l'espèce de Variation qui les suit.

De véritables Variations, de l'espèce des précédentes, seraient difficiles sur ces Thèmes, qui semblent peu se prêter aux amplifications.

Thème dans la gamme majeure du 5^{ème} degré

Andante



Variation ou broderie sur le Thème précédent.

Poco più vivo



Thème dans la gamme majeure du 4^{ème} degré

Andante



Legato



Le même Thème brodé



GAMME CHROMATIQUE

avec les doigtés du Cor à 3 pistons (3^e piston descendant d'un ton $\frac{1}{2}$)

Henry LEMOINE & C^e, Editeurs

17, Rue Pigalle, PARIS. - BRUXELLES,

MUSIQUE DE COR ET CORNET A PISTONS

MÉTHODES

DAUPRAT	Méthode revue par BRÉMOND, professeur au Conservatoire	net	6 »
GALLAY	Méthode complète		8 35
	24 Exercices dans tous les tons (op. 37)		8 »
	12 Grandes études brillantes (op. 43)		8 35
	12 Etudes (op. 57)		8 »
G. PARÈS	Méthode élémentaire du Cor à Pistons		1 50
	Gammes et Exercices		1 50

CONCERTOS

DAUPRAT	1 ^{er} Concerto avec Acc ^o d'orchestre (op. 1)	net	4 »
	2 ^e Concerto	(op. 9)	4 »
	3 ^e Concerto	(op. 18)	4 »
	4 ^e Concerto	(op. 19)	4 »
	5 ^e Concerto	(op. 21)	4 »

DUOS POUR 2 COR

DAUPRAT	Duos avec Acc ^o d'orchestre (op. 12)	net	3 »
	20 Duos en différents tons (op. 14)		4 »
GALLA	12 Duos (op. 2)		2 50
	12 Petits airs (op. 3)		2 50
	12 Duos (op. 10)		2 50
	3 Grands Duos (op. 38)		3 »
	6 Duos brillants en 2 suites (op. 41) chacune		1 70

COR ET PIANO

BRÉMOND	1 ^{er} Solo	net	3 35
	Clair de Lune, de THOMÉ		1 70
	A la Nuit, de GOUNOD		1 70
	Adagio de la Sonate Pathétique de BEETHOVEN		1 70
DAUPRAT	3 Solos (op. 11)		3 35
	2 Solos (op. 12)		4 »
	3 Solos (op. 16)		3 35
	3 Solos (op. 17)		4 »
	3 Solos (op. 20)		4 »
	1 ^{er} Thème varié (op. 23)		2 50
	2 ^e Thème varié (op. 24)		2 50
GALLAY	9 ^e , 10 ^e , 11 ^e , 12 ^e Solos, nouvelle édition augmentée du 13 ^e et 14 ^e solos, œuvres posthumes, pour Cor seul	net	4 »
	9 ^e Solo avec Acc ^o de Piano (op. 39)		3 »
	10 ^e Solo	(op. 45)	3 »
	11 ^e Solo	(op. 52)	3 »
	12 ^e Solo	(op. 55)	3 »
RATEZ	Quatre Pièces		3 »

COR SEUL

GALLAY	Six Solos pour Cor en fa	net	4 »
	20 Mélodies d'ADAM, BELLINI, ROSSINI, WEBER, en 2 suites (op. 33). Chaque		2 »
	Récréation musicale sur des thèmes variés en 2 suites (op. 44). Chaque		2 »
	18 Mélodies en 2 suites (op. 53). Chaque		2 »
	2 Fantaisies mélodiques en 2 suites (op. 53) Chaque		2 »

COR A PISTONS

NIESSEL. 1 ^{er} Airs favoris du Chalet		11 Airs favoris de Faust	
1	Maçon	13	Il Furioso
2	Etoile de Séville	14	La Parisina
3	Les 4 Fils Aymon	15	Les Matelots
4	Les Capulets	16	Stradella
5	Les Puritains	17	Sourires Italiennes
6	La Somnambule	18	Il Barbier
7	Nozze di Lammormoor	19	La Donna del Lago
8	Anna Bolena	20	La Cenerentola
9	L'Elisir d'Amore		
10	Chaque		net 1 70

- CORNET A PISTONS

MÉTHODES, ÉTUDES

BARON	Méthode	net	2 »
BOUCHÉ	Méthode complète élémentaire		5 »
	Méthode de GALLAY		
DAUPRAT	330 Etudes en 2 livres. Chaque		3 »
DAUVERNE	Méthode Théorique et Pratique		7 »
GALLAY	12 Etudes brillantes		3 35
	24 Exercices		3 »
	6 Etudes caractéristiques		1 50
	79 Exercices		2 50
GATTERMANN	Etudes (1 ^{er} livre)		6 »

NIESSEL	Méthode à 3 Pistons	net	5 »
NIESSEL & BOUCHÉ	Nouvelle petite Méthode		2 50
G. PARÈS	Méthode élémentaire		1 50
	Gammes et Exercices		1 50

DUOS POUR 2 CORNETS

BOUCHÉ	Douze Duos faciles et brillants en 2 suites. Chacune	net	1 70
CORNETTE	Airs de La Fille du Régiment		2 50
	— des Martyrs		2 50
	— de Linda di Chamouni en 2 suites. Chacune		2 50
DAUVERNE	15 Duos faciles extraits de sa Méthode		1 70
FORESTIER	12 Duos en 2 suites, chacune		1 70
GALLAY	18 Duos faciles et progressifs pour cornet à pistons et cor en 4 suites. Chacune	net	2 »
	12 Petits airs, 2 cornets		2 50
MESSEMER	14 Duos, 2 suites, chacune		2 »
NIESSEL	Ouverture du Chalet		1 70
	— de La Gazza Ladra		1 70
	— du Barbier		1 70
	— de Tancrède		1 70
	— du Jeune Henry		1 70
	— du Maçon		1 70

Airs d'opéras pour 2 cornets

Les Martyrs	— 2 50	Nabucodonosor en 2 suites, chac.	net 2 50
Linda di Chamouni en 2 suites, chacune	— 2 50	Charles VI	— 3 »
Le Chalet	— 2 50	Eclair	— 3 »
La Norma en 2 suites, chacune	— 2 50	La Juvén	— 2 50
Les Puritains	— 2 50	Les Mousquetaires de la Reine	— 2 50
La Somnambule	— 2 50	La Reine de Chypre	— 2 50
		La Reine Topaze	— 3 »
		La Val d'Andorre	— 2 50

AIRS D'OPÉRAS POUR CORNET SEUL

Anna Bolena	net 1 70	La Fée aux Roses	net 2 50
Les Capulets	— 1 70	Guido et Ginevra	— 2 50
La Cenerentola	— 1 70	La Juive	— 2 50
La Chanteuse voilée	— 2 »	Le Maçon	— 1 70
Le Chalet	— 2 50	Les Mousquetaires de la Reine	— 2 50
La Donna del Lago	— 1 70	Les Puritains	— 1 70
L'Eclair	— 2 50	La Reine de Chypre	— 2 50
Elisire d'Amore	— 1 70	La Reine Topaze	— 2 50
Ernani	— 2 50	Les 4 Fils Aymon	— 1 70
L'Etoile de Séville	— 1 70	La Somnambule	— 1 70
La Fanchonnette	— 2 »		
		Le Val d'Andorre	net 2 50

FANTAISIES POUR CORNET ET PIANO

ALBICI	Les Mousquetaires de la Reine	net	2 »
ARBAN	1 ^{re} Fantaisie sur Nabucodonosor p ^r cornet en la		2 50
—	2 ^e — — — — —		3 35
—	Fantaisie sur Ernani		3 »
—	sur le Requiem		3 »
BOUCHÉ	Air varié avec orchestre (op. 4)		3 »
BERR	Grand Solo avec Acc ^o d'Orchestre		3 35
—	Deux Airs variés. Chacun		3 35
—	Trois morceaux de Salen. Chacun		2 »
—	Grand morceau de concert		3 35
GALLAY	Fantaisie (op. 4)		2 50
—	9 ^e Solo		2 50
—	10 ^e Solo pour cornet à 2 pistons		2 50
—	Fantaisie sur <i>Bélisario</i>		3 »
—	— <i>L'Elisire d'Amore</i>		3 »
—	— un thème de DONIZETTI		3 »
—	Les Harmonies du Soir, 3 mélodies de PROCH		
	N ^o 1 <i>Aux Étoiles</i> . . . net 1 70	N ^o 3 <i>La Nostalgie</i> . . . net	1 70
	„ 2 <i>La Batelière du Rhin</i> — 1 70		
—	6 Mélodies de SCHUBERT :		
N ^o 1	<i>Ave Maria et Barcarolle</i> net 2 »	N ^o 3	<i>Chanson du Chasseur et</i>
„ 2	<i>La Truite et La Plainte.</i> — 2 »		<i>Marguerite</i> . . . net
—	Les Echos, 3 fantaisies :		2 »
N ^o 1	<i>Le Cor des Alpes</i> . . . net 2 »	N ^o 3	<i>Je pense à toi</i> — 2 »
„ 2	<i>Combat de Cœur</i> . . . — 2 »		
—	Trois Caprices :		
	N ^o 1 <i>Le Cor de Panzeron</i> . . . — 2 »		
	N ^o 2 <i>Le Zéphire de Mercadante</i> . . . — 2 »		
	N ^o 3 <i>Te dire adieu, de DONIZETTI</i> . . . — 2 »		
GUICHARD	Chant National de Charles VI (op. 5)		2 50
SCHULTZ	Guido et Ginevra (op. 48)		2 50
—	Le Guitarero (op. 102)		2 50
—	La Reine de Chypre (op. 124)		3 50

RÉPERTOIRE DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

HENRY LEMOINE & C^{ie}

PARIS, Rue Pigalle, 17

13, Rue de la Madeleine, BRUXELLES

N. B. — Pour les Commandes, il suffit de désigner le numéro de la Collection.

MÉTHODES pour Instruments à Vent, par G. PARÈS

Chaque méthode, prix net : 1 fr. 50 c.

N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}
1. Méthode de Flûte.	5. Méthode de Saxophone.	9. Méthode de Trombone à pistons.	13. Méthode d'Alto.
2. — Hautbois.	6. — Trompette à pistons.	10. — Trombone à coulisse.	14. — Baryton.
3. — Clarinette.	7. — Cornet à pistons.	11. — Petit Bugle.	15. — Basse.
4. — Basson.	8. — Cor à pistons.	12. — Bugle.	16. — Contrebasse.
			17. — Instruments à percussion.

GAMMES & EXERCICES pour Instruments à Vent, par G. PARÈS

Chaque cahier, prix net : 1 fr. 50 c.

N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}
21. Pour Flûte.	25. Pour Saxophone.	29. Pour Trombone à pistons.	33. Pour Alto.
22. — Hautbois.	26. — Trompette à pistons.	30. — Trombone à coulisse.	34. — Baryton.
23. — Clarinette.	27. — Cornet à pistons.	31. — Petit Bugle.	35. — Basse.
24. — Basson.	28. — Cor à pistons.	32. — Bugle.	36. — Contrebasse.

COURS D'ENSEMBLE INSTRUMENTAL, par G. PARÈS

N^o 100. — THÉORIE et EXERCICES, en partition, prix net : 5 francs.

Chaque partie d'instrument séparée, net : 1 franc.

N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}
320. Partie de Petite Flûte.	406. Partie de Saxhorn alto.	412. Partie de Saxophone ténor.	418. Partie de Basse Tuba.
401. — Flûte.	407. — Cor.	413. — Cornet à pistons.	419. — Basse.
402. — Hautbois.	408. — Petit Bugle.	414. — Saxhorn bugle.	420. — Contrebasse si b.
403. — Petite Clarinette.	409. — Trompette.	415. — Saxhorn baryton.	421. — Contrebasse mi b.
404. — Saxophone alto.	410. — Clarinette.	416. — Trombone.	422. — Sarrusophone.
405. — Saxophone baryton.	411. — Saxophone soprano.	417. — Basson.	430. — Tambour.
			432. — Grosse caisse et Cymbales.

LES GRANDS CLASSIQUES, arr^{és} pour Harmonies ou Fanfares, par E. ROUX

PARTIE CONDUCTRICE

Chaque suite contenant 5 ou 7 morceaux, net : 2 francs.

PARTIES SÉPARÉES

Chaque suite contenant 5 ou 7 morceaux, net : 0 fr. 25 c.

PREMIÈRE SUITE

WEBER. Petite Marche des pièces quatre mains. — MOZART. La Flûte enchantée (Marche et Air).
HAYDN. Menuet de la 27^e Symphonie. — MOZART. Menuet de la Symphonie en mi b. — GLUCK. Air de danse d'Orphée.
HAYDN. Variations sur l'Hymne Autrichien. — SCHUBERT. Marche militaire.

N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}
426. Partie conductrice.	433. Saxophone Soprano.	440. 1 ^{re} Trombone.	447. 2 ^e et 3 ^e Altos.
427. Petite Flûte.	434. — Alto.	441. 2 ^e et 3 ^e Trombones.	448. 1 ^{re} Baryton.
428. Flûte.	435. — Ténor.	442. Petit Bugle.	449. 2 ^e Baryton.
429. Hautbois.	436. — Baryton.	443. 1 ^{re} Bugle.	450. Basse.
430. Petite clarinette.	437. Trompette.	444. 2 ^e Bugle.	451. Contrebasse en si b.
431. 1 ^{re} Clarinette.	438. 1 ^{er} Piston.	445. Cors.	452. — en mi b.
432. 2 ^e et 3 ^e Clarinettes.	439. 2 ^e Piston.	446. 1 ^{re} Alto.	453. Batterie.

DEUXIÈME SUITE

SCHUBERT. Marche. — BEETHOVEN. Scherzo de la 2^e Symphonie en ré majeur. — WEBER. Rondo. — BEETHOVEN. Adagio du Septuor.
HÄNDEL. Pastorale du Messie.

N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}
454. Partie conductrice.	461. Saxophone Soprano.	468. 1 ^{re} Trombone.	475. 2 ^e et 3 ^e Altos.
455. Petite Flûte.	462. — Alto.	469. 2 ^e et 3 ^e Trombones.	476. 1 ^{re} Baryton.
456. Flûte.	463. — Ténor.	470. Petit Bugle.	477. 2 ^e Baryton.
457. Hautbois.	464. — Baryton.	471. 1 ^{re} Bugle.	478. Basse.
458. Petite Clarinette.	465. Trompette.	472. 2 ^e Bugle.	479. Contrebasse en si b.
459. 1 ^{re} Clarinette.	466. 1 ^{er} Piston.	473. Cors.	480. — en mi b.
460. 2 ^e et 3 ^e Clarinettes.	467. 2 ^e Piston.	474. 1 ^{re} Alto.	481. Batterie.

Tous ces Morceaux sont arrangés pour Harmonie ou Fanfare avec ou sans Saxophones.